Source : P. Adams SITNEY, *Le Film Structurel*, 1969, *in* Film Culture, n°47, été 1969, p. 1-10
© Éditions Klincksieck, hors-collection, *Cinéma : théorie, lectures*, 1978, p. 337-356

LE FILM STRUCTUREL

Subitement, un cinéma de la structure est apparu. Ce qui a principalement marqué l'évolution du cinéma d'avant-garde américain ou étranger jusqu'ici était la recherche de formes de plus en plus complexes : aussi ce changement de démarche est inattendu et difficile à expliquer. Deux points demandent à être immédiatement éclaircis : qu'est-ce d'abord que cette tendance vers des formes complexes ? Et, ensuite, qu'est-ce qui fait la spécificité du cinéma structurel ? Un coup d'oeil sur le cinéma indépendant de ces vingt dernières années et, peut-être plus précisément, sur le travail des artistes isolés qui ont oeuvré en dehors du cinéma commercial depuis plus d'une décennie nous montrera comment s'est développé un langage cinématographique de la *conjonction*, qui consiste à faire tenir ensemble des faisceaux de thèmes variés, ou un langage de la *métaphore*, qui consiste à tirer le plus grand parti d'un matériau limité. Quiconque a vu la totalité des œuvres de Brakhage, Markopoulos, Kubelka et Anger, par exemple, saisira immédiatement ce qu'on entend par « évolution de formes » en confrontant *Reflections on Black* (1955) à *The Art of Vision* (1960-65), *Swain* (1951) à *The Illiac Passion* (1964-66), *Mosaic in Confidence* (1955) à *Our Trip to Africa* (*Unsere Afrikareise*) (1966), ou *Eaux d'Artifice* (1953) à *Scorpio Rising* (1963). Dans chacun de ces films, les plus anciens comme les plus récents, le cinéaste tente de faire coexister des éléments disparates et de construire des architectures cinématographiques, à ceci près que, dans les derniers exemples, les thèmes (à l'intérieur de chaque film) sont plus variés et la totalité plus compacte.

Au cours des années 64-69, néanmoins, bon nombre de cinéastes sont apparus dont l'approche est assez différente, bien que nettement liée à la *sensibilité* de ceux que nous venons de citer : Tony Conrad, George Landow, Michael Snow, Hollis Frampton, Joyce Wieland, Ernie Gehr et Paul Sharits ont produit nombre de films remarquables, *apparemment* dans la direction opposée à celle que dessine la tendance formelle. Leur cinéma est un cinéma de la structure dans lequel la *configuration* (*shape*) de tout le film est prédéterminée et simplifiée, et où c'est cette configuration qui constitue l'essentiel de l'impression produite par le film.

L'examen précis de la différence entre forme et structure doit donner une idée de cette manière de procéder : le film formel est un étroit assemblage d'éléments, une configuration qui permet d'explorer les différents aspects d'un contenu – le titre du premier film de Kubelka, *Mosaic*, est à lui seul l'expression de cette aspiration consciente. Récurrences, antithèses et rythmes d'ensemble sont les éléments du film formel ; par essence un film dont le contenu est, à la racine, un mythe. Kubelka, Markopoulos, Brakhage et, à un moindre degré, Anger ont envisagé dans *Film Culture* des manières de procéder qui passent toutes par un examen minutieux du matériau filmique brut, de façon à ce qu'apparaisse la forme éventuelle ; le montage joue pour eux un rôle essentiel. J'exclus ici, bien sûr, certains films récents de Brakhage et de Markopoulos entièrement faits dans la caméra.

Dans le film structurel, l'insistance est mise sur la configuration ; la nature du contenu est de moindre importance et dépend de son contour. Ceci apparaît le plus clairement dans *The Flicker* (1965) de Tony Conrad et *Ray Gun Virus* (1960) de Paul Sharits, où le clignotement de blocs formés d'un seul photogramme — noir et blanc dans le premier cas, en couleurs dans le second — constitue tout le champ de l'expérience.

Parmi les caractéristiques du film structurel, signalons les quatre suivantes : l'immobilité de la caméra (cadre fixe du point de vue du spectateur), l'effet stroboscopique (ou de clignotement), la répétition exacte et consécutive d'un même plan ou d'une même série de plans (film à « boucles »), le réenregistrement d'images projetées sur écran. On les trouvera très rarement réunies dans un même film : elles sont même absentes de certains films structurels.

ORIGINES

Les sources des trois premières caractéristiques dominantes du cinéma structurel se trouvent dans l'histoire récente du film d'avant-garde. Andy Warhol rendit célèbre le plan fixe avec son premier film, *Sleep* (1963), dans lequel, en six heures, n'apparaissent qu'une demi-douzaine de plans. Ses films suivants se rattachent plus fortement à cette conception de la perspective unique et invariable : *Eat* (1963), quarante-cinq minutes d'un homme qui mange un champignon, *Harlot* (1965) « tableau vivant » [(1)] de quatre-vingts minutes avec un commentaire hors champ, *Beauty n°2* (1965), scène de lit avec des personnages parlant, dans le champ ou non, pendant quatre-vingt-dix minutes. Pour cette raison, Warhol est l'un des deux principaux inspirateurs des cinéastes structurels (il utilisa même l'impression en boucle dans *Sleep*, même si Bruce Conner l'avait fait de façon plus provocante dans *Report* quelques mois auparavant). Pourtant Warhol, en tant qu'artiste *pop*, est en esprit à l'opposé des cinéastes structurels. Le recours à la caméra immobile eut d'abord chez lui un aspect provocateur, puis ironique, jusqu'à ce que le contenu, devenu trop contraignant, l'obligeât à abandonner le plan fixe pour une sorte de montage dans la caméra. Dans l'oeuvre de Ernie Gehr ou de Michael Snow, la caméra est figée dans la contemplation mystique d'une portion d'espace. La différence d'esprit entre ces deux pôles est irréductible. En fait, l'antithèse film structurel/film *pop* (Warhol, fondamentalement) recoupe précisément la différence entre peinture ou sculpture *pop* et peinture ou sculpture « minimales », là où ces dernières se dégagent des premières et s'y opposent. On doit arrêter ici l'analogie, puisque la « psychologie » fondamentale du cinéma structurel et celle de l'art « minimal » ne sont généralement pas comparables.

Le second « ancêtre » du cinéma structurel est Peter Kubelka, qui a réalisé le premier film à clignotements, *Arnulf Rainer*, en 1960, et qui défricha une grande partie du terrain pour les cinéastes structurels avec les films « minimaux » de sa première période, *Adebar* (1957) et *Schwechater* (1958). On ne peut pas vraiment présenter Kubelka comme un réalisateur mêlé à la tendance structurelle qui se développe depuis peu, et cela pour plusieurs raisons : en tant qu'Autrichien réalisant ses films dans un vide relatif (jusqu'à une date très tardive dans sa carrière, il n'a vu que peu de films, s'intéressant surtout à l'oeuvre de Drever), il est en dehors du courant formé par mes autres ; il en est au milieu de sa carrière quand les autres pour la plupart sont des débutants ; et son œuvre semble s'écarter de la tendance structurelle au profit de formes plus complexes.

Ken Kelman [(2)] m'a suggéré que la sensibilité des cinéastes structurels dérive de l'esthétique de Brakhage. Cela est vrai dans une certaine mesure — Brakhage, dans ses écrits, a insisté plus que quiconque sur l'importance primordiale d'un cinéma visuel — mais ses films, à l'exception d'un film récent sur lequel je reviendrai, ont été plus *rythmiques* que *statiques*. En réalité, si nous voulons trouver du point de vue de la sensibilité un précurseur au cinéma structurel, ce serait Robert Breer, qui a littéralement fondé le cinéma de la vitesse, dominé par l'emploi du photogramme-plan,

(1) En français dans le texte. (*N.d.T.*)

(2) Critique new yorkais spécialisé dans le cinéma d'avant-garde. (*N.d.T.*)

au début des années cinquante. L'effet produit par l'oeuvre entière de Breer est cinétique, par opposition aux qualités statiques du cinéma structurel. Néanmoins, son œuvre annonce historiquement l'*Arnulf Rainer* de Kubelka et, par conséquent, constitue un maillon important dans la préhistoire de notre thème.

[La parution initiale de cet article [(3)] m'attira un grand nombre de critiques, spécialement en ce qui concerne ce problème des « origines ». Peter Kubelka se considère à la fois comme l'inventeur et le maître de la tendance structurelle, en faisant remarquer qu'il a utilisé plusieurs genres de « boucles » dans *Schwechater* et qu'il a inventé le film à clignotements avec *Arnulf Rainer*. Il refuse de croire que Conrad ou Sharits aient pu ne pas voir son film ou ne pas en avoir entendu parler avant d'avoir fait les leurs.

George Maciunas, du groupe *Fluxus*, a contesté lui aussi la justesse de mon historique. On trouvera sa réfutation en forme de tableau à la fin de cet article. Comme celle de Kubelka, son argumentation repose sur une interprétation erronée de mes intentions. Dans ces pages, j'ai tenté de définir et de décrire une tendance dominante dans le cinéma d'avant-garde. En discutant ses origines, je suis revenu *a posteriori* à la *préhistoire* immédiate de ces formes et de cette sensibilité. Bien sûr, on pourrait, dans cette recherche de précurseurs, remonter beaucoup plus loin dans l'histoire du cinéma : *Anemic Cinema*, de Marcel Duchamp, étude de *rotoreliefs* entourés de mots imprimés, pourrait être considéré comme un ancêtre lointain remontant à 1926 ; et même le style des Frères Lumière, dès la fin du siècle dernier, avec leurs mouvements organisés ou imprévus d'entrée ou de sortie par rapport à un cadre fixe unique, est déjà une amorce de cinéma structurel.

Le fait est que les exemples cités par Maciunas n'eurent pas plus d'influence directe sur l'apparition soudaine et dans plusieurs œuvres simultanément du cinéma structurel que l'oeuvre de Duchamp et des Frères Lumière. Il a raison quand il affirme que ce développement trouve ses racines dans les autres arts, mais l'étude de cette évolution n'a jamais été le but de cet article.

Je suis reconnaissant à Kubelka et à Maciunas de m'avoir fourni l'occasion de clarifier mon propos. Il est dommage que les films dont je parle aient pu être pris pour des exemples de formes « simples » ou d' « art conceptuel ». C'est précisément quand la matière du film devient multiple et complexe, sans que soit perdue de vue la forme totale de l'oeuvre, que ces films deviennent intéressants.

Pendant des années, des cinéastes-théoriciens ont fait de la densité le synonyme de la poésie. Pas un photogramme ne devait être « perdu » (c'est toujours l'avis de Kubelka). Les films dont je parle, par contre, sont plus dilatés que comprimés, plus statiques que rythmiques. Dans les films de Markopoulos, de Brakhage (excepté ceux dont il est question ici), de Kubelka et d'Anger, l'information parvient à une si grande vitesse que le temps est condensé, sinon même réduit à rien. Snow, Sharits, Wieland, Landow, Frampton et autres, eux, étirent leurs films de façon à ce que le temps participe (agressivement) à l'expérience du spectateur. Il y a là un changement esthétique radical. Aucun chevauchement de mécanisme ou de processus ne peut le faire oublier.]

EXEMPLES

Le film structurel est apparu dans les filmographies où on ne l'attendait guère. Ne serait-ce que pour trois petits films de Bruce Baillie, le *Gammelion* (1968) de Gregory Markopoulos et le *Song 27, My Mountain* (1968) de Stan Brakhage, on devrait tenir compte du lien fortuit qui réunit

(3) Dans le n°47 de *Film Culture* (été 1969). La version revue que nous traduisons ici est de l'hiver 1969. (*N.d.T.*)

les réalisateurs de ce courant cinématographique. Ces cinq œuvres, toutes dues à des artistes parvenus au milieu de leur carrière, témoignent de l'apparition d'une attitude collective dont les causes et le sens restent obscurs.

La forme poétique a peut-être atteint un tel raffinement dans les œuvres complexes de Markopoulos, Brakhage, Anger, Kubelka, etc, (car la forme de leurs films approche de plus près l'essence de la poésie que n'importe quel autre art en ce siècle) que ces cinéastes se sont vus obligés d'aller plus loin dans le sens de l'image pure et du rythme pur ; ou, en d'autres termes, qu'ils ont cherché à s'inspirer de l'esthétique de la peinture et de la musique (jusque-là l'apanage des réalisateurs de films d'animation). Ce n'est pas par hasard que Snow, Landow et Wieland sont aussi peintres et Conrad compositeur.

Les films dans leur simplicité sont aisés à décrire.

Bruce Baillie a réalisé ses trois films structurels presque en même temps (1966-67). *Show Leader* est composé d'un unique plan en noir et blanc du réalisateur en train de prendre un bain, nu, dans un ruisseau. Sur la bande-son, il se présente lui-même au public. Ce film a été conçu comme épilogue ou introduction à des rétrospectives de ses œuvres et il le fournit gratuitement dans ces occasions. Quelques secondes d'image et de son repris en « boucle » atteignent ainsi une durée de deux minutes. Ce film amical et sans prétention représente le cinéma structurel dans sa forme la plus décontractée.

All my life est un film d'un seul plan et *Still Life*, composition structurelle la plus élaborée de Baillie, est un film d'un seul plan fixe. Le premier est un panoramique en couleurs le long d'une haie couverte de roses, puis vers le ciel et des fils téléphoniques. Cela dure le temps que met Ella Fitzgerald à chanter *All my life* sur la bande-son.

A lui seul, le titre *Still Life* (Nature morte) est explicite : c'est l'image fixe d'un bouquet de fleurs sur une table, de cendriers et d'autres objets ; au-delà de la table, hors de la marge de netteté, on aperçoit une pièce avec des fenêtres. Il y a comme des silhouettes à l'arrière-plan : peut-être sont-ce les hommes dont on entend la voix, parlant de Ramakrishna et discutant apparemment d'une série de photographies de tombeaux aux Indes. Juste derrière la table, une silhouette féminine traverse le champ dans un sens puis dans l'autre. Elle porte un costume riche et souple.

Il y a une métaphysique de l'ironie ; et la stricte *minimalisation* de Robert Indiana avec un chapeau mou, mettant quarante-cinq minutes à grignoter un champignon, l'évoque, surtout quand la caméra ne bouge pas. C'est *Eat*, de Warhol, bon exemple de cinéma de la non-expression. *Still Life* est moins extrême ; l'humour y est une forme particulière de ce Zen fantaisiste propre à la Californie « dans le vent », mais aussi une manière de dévotion sincère à l'espace en gloire – l'espace cadré dans le champ de la caméra.

Le principe avoué de ce film (et de quelques autres dont nous parlerons ici, notamment de *Wavelength* (1967), de Michael Snow) est que l'action ou l'événement est fonction d'un espace donné. Ce n'est pas le bouquet de fleurs qui nous attire, dans *Still Life*, mais c'est le champ total de l'action — les hommes qui parlent, la forme féminine qui passe, les fleurs et le cendrier comme constantes — qui constitue une expérience unique. En outre, la concentration consciente sur une portion déterminée d'espace rend perceptible la dualité du champ – ce qui arrive arrive tantôt dans le champ, tantôt en dehors.

Warhol encore a exploré cet espace binaire, avec un sourire en coin, dans *Blow Job* (Fellation) (1964), où ce qui emplit le cadre, la tête du personnage, ne révèle manifestement que la répercussion de l'acte indiqué par le titre. Dans *Beauty n°2*, un acteur hors champ provoque Edie Sedgwich et son amant qu'on voit au lit. L'idée d'une action hors champ constituant le centre d'intérêt est certainement bien antérieure à Warhol. Stan Brakhage comprit et signala le premier que

l'invention majeure de Jerry Joffen [4], dont le film indescriptible et interminable est trop rarement vu, a été précisément l'idée d'une action signifiante hors champ. Brakhage lui-même utilisa ce principe dans *Song 6*, anticipation déjà ancienne du film structurel, où on voit une mite en train de mourir sur un linoléum à fleurs. Elle est quelquefois au centre de l'écran, mais plus souvent dans un coin ou carrément hors champ. La mite est si proche du sol que le sens qu'on a de l'espace est réduit à rien. Le linoléum est en fait une toile de fond qui devient métaphoriquement une image du voile de la mort, ceci grâce à la *minimalisation* de l'action essentielle – la mort de la mite.

L'importance de *Still Life* et des autres films structurels tient à ce que la caméra fixe électrifie un espace révélateur en soi-même (et non comme métaphore, à la façon de Brakhage ou de Joffen, ni comme discret clin d'oeil, à la façon de Warhol). Dans le contexte de la production de Baillie, les films structurels apparaissent comme un prolongement de la forme japonaise du *haï kaï*, ce que Bailie lui-même avait auparavant tenté avec *Mr Hayashi* (1961), portrait d'un jardinier japonais, et avec *Tung* (1966), portrait en négatif d'une jeune fille qui marche. Si l'essence du *haï kaï* est dans la synthèse de deux images, alors, dans *Still Life* et *All my Life*, Baillie est parvenu à cette forme, par l'union d'images et de sons en une structure élémentaire.

Avant d'aller plus loin, je dois encore faire allusion à un précédent technique dans l'oeuvre de Warhol : le libre mouvement (droite-gauche, haut-bas) d'une caméra sur trépied fixe et de son *zoom* (avant-arrière). C'est, à un niveau plus élaboré, un autre cas d'espace figé. Le premier exemple nous en a été fourni par *Party Sequence : Poor Little Rich Girl* (1965) et, d'une manière plus accentuée, dans l'épisode Marie Menken de *The Chelsea Girls* (1965). Quand la caméra erre sur trépied fixe, subsiste une impression d'espace minimal, moins solide que dans l'image fixe, mais tout de même plus ou moins ressentie. *All my Life* est un panoramique ou un *travelling* et cependant l'unité de sa structure apparaît.

Michael Snow utilise la tension du cadre fixe et quelque chose de la souplesse de la prise sur trépied fixe dans *Wavelength*. En fait, il s'agit d'un *zoom* avant de quarante-cinq minutes, avec des haltes et des reprises à des moments différents, de sorte qu'on passe plusieurs fois du jour à la nuit dans le *mouvement*.

Le film est construit sur une opposition constante. C'est L'exploration continue d'une pièce, un atelier tout en longueur, espace où viennent s'inscrire les événements fortuits du monde extérieur, tant que le *zoom* permet de voir les fenêtres et la rue. Filmé de jour ou de nuit, sur des pellicules différentes produisant des modifications de couleurs, avec des filtres et même à l'occasion en négatif, l'espace de la pièce est progressivement réduit, au fur et à mesure que le *zoom* nous rapproche du mur du fond et d'une photo de vagues qui s'y trouve affichée. C'est l'histoire de la diminution progressive d'une pure potentialité. Cette intuition de l'espace et, implicitement, du cinéma comme potentialité est un axiome du film structurel.

Donc, la pièce est toujours le lieu du pur possible. En opposition à cela, interviennent une série d'événements dont la réalité est soulignée par la substitution d'un simple son synchrone au son sinusoïdal croissant. Il y a progression et interrelation de ces événements : un rayonnage est apporté dans la pièce, deux jeunes filles écoutent la radio ; c'est encore le début, l'aube du film, les événements apparaissent clairsemés ; à mi-film, nous entendons un homme monter les escaliers et s'effondrer sur le sol, mais le zoom est déjà arrivé à mi-pièce et l'on ne fait qu'entrevoir le corps, l'image le laisse hors champ. Plus tard, au crépuscule du film, l'une des jeunes filles à la radio revient, se dirige vers le téléphone qui, installé sur le mur du fond, est donc dans le champ, et dans un moment de tension dramatique, inhabituel dans le cinéma d'avant-garde, appelle un homme, Ri-

(4) Cinéaste de la côte ouest, très lié à Ron Rice qu'il passe pour avoir influencé, et dont on dit qu'il détruit ses films au fur et à mesure qu'il les fait. (*N.d.T.*)

chard, pour lui dire qu'il y a un cadavre dans la pièce. Elle insiste sur le fait qu'il ne semble pas ivre mais bien mort et elle donne rendez-vous à ce Richard en bas. Elle sort. Le coup de téléphone transforme les événements précédents en *récit*. Si le film s'était arrêté là, la présence de cette forte image de la mort aurait épuisé toute l'énergie potentielle accumulée auparavant ; mais Snow adopte un parti pris plus profond. Nous voyons, en écho visuel, un fantôme en surimpression négative de la jeune fille qui donne le coup de téléphone, et le *zoom* continue, tandis que le son se fait plus perçant, jusqu'à l'image finale de la mer immobile épinglée sur le mur, métaphore qui récapitule toute cette expérience de l'illusoire profondeur d'un espace ouvert. La différence fondamentale entre la forme du sixième *Song* (Chant) de Brakhage et ce film vient de ce que le *Song*, conformément à la forme habituelle du chant, n'est que l'évocation d'une métaphore, tandis que *Wavelength* utilise la métaphore comme terme d'une structure élaborée mais en même temps simple, dont les coordonnées sont une pièce et un *zoom*.

[On peut voir dans un film antérieur de Snow, *New York Eye and Ear Control* (1964), les origines conceptuelles de *Wavelength* (1967) et de ←→ [(5)], son dernier film de longue durée. De nombreuses dualités assurent la cohérence du film : la figure découpée de la Femme qui Marche (image obsédante de ses peintures et de sa sculpture), parfois blanche, d'autres fois noire, réapparaît tout le long du film, qui est divisé en deux parties. Dans la première, les figures plates contrastent avec la profondeur des plaines, des paysages rocheux et des bords de mer où ces figures sont placées. La deuxième se déroule dans des intérieurs, dans un petit espace non-orienté, où le noir (le noir et le blanc) est mis en rapport avec les figures découpées et leurs moulages en creux.

New York Eye and Ear Control évoque une déclinaison d'idées, de noir et de blanc, de plat et de rond, d'immobilité et d'effervescence, de silence et de son ; mais (bien que le réalisateur ait pu nous faire personnellement une description élaborée de sa structure globale), ce film est architecturalement naïf. Ce qui fait ici la faiblesse principale de Snow devient la force centrale de son œuvre ultérieure : la vision d'une situation simple pénétrée par tout un champ d'implications philosophiques, que la *durée* met peu à peu en évidence.] Comme dans le sixième *Song* de Brakhage, il s'agit ici d'une métaphore épistémologique. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, comme *Fleming Faloon* (1963) de Landow, que je décrirai plus loin, c'est là, avant même que la forme ait apparu, la première tentative pour réaliser un film structurel par le réalisateur qui porta plus tard cette forme à sa perfection.

[Snow considère que la principale contribution de *New York Eye and Ear Control* du point de vue historique vient de ce que c'est une confrontation directe avec l'*endurance* esthétique. Si c'était là son intention, il l'a mieux réalisée dans un film ultérieur, *One second in Montréal* (1969) ; où plus de trente photographies fixes de parcs couverts de neige restent projetées pendant de très longs moments. La configuration du film est un *crescendo-diminuendo* d'endurance : quoique le premier plan dure très longtemps, le deuxième dure encore plus, et ainsi de suite jusqu'à la moitié du film, où les durées commencent à raccourcir.

Le fait central de ←→ (1969) est la rapidité. La caméra, en perpétuel mouvement de gauche à droite et de droite à gauche, passe sur un certain nombre d' « événements » qui deviennent des o,carnations métaphoriques du mouvement avant et arrière de la caméra (une passe de ballon, le mouvement de l'oeil pendant la lecture, le lavage d'une fenêtre, etc.). Ces événements évoquent les éléments de la danse contemporaine (Yvonne Rainer et d'autres). Chaque activité est une unité rythmique, autonome et seulement reliée à l'activité suivante par le fait qu'elles ont lieu dans le même

(5) Lire : *Back and forth* (en arrière et en avant), expression désignant les mouvements opposés d'un panoramique horizontal. Depuis que cet article a été écrit, Snow a réalisé un autre film, qui dure plusieurs heures, *La région centrale*. (*N.d.T.*)

espace. Elles fournissent une échelle vivante aux vitesses du mouvement de la caméra et elles fournissent aussi des formes solides à l'intérieur du champ énergétique que le panoramique tire de l'espace.

Le panoramique incessant de la caméra crée un temps apparent en conflit avec le temps de chaque opération. Dans la *coda* du film, récapitulation de tous les événements dans un ordre différent et avec des surimpressions, les illusions de temps se dissolvent dans une image de continuité atemporelle.

Le rythme manifeste de ←→ dépend de la vitesse à laquelle la caméra se déplace d'un côté à l'autre ou de haut en bas. De la même manière, le drame manifeste de *Wavelength* provient de la réduction progressive de l'espace et de l'action du *zoom*. Le contenu spécifique des deux films est l'espace vide, les pièces. C'est la nature et la structure des événements dans ces pièces qui en différencient les modalités.]

Deux films d'Ernie Gehr, *Wait* et *Moments* (1968), explorent une zone semblable à celle de *Wavelength*, mais à un niveau plus simple. Ces deux films sont des films à *zoom* sur trépied fixe, mais les *zooms* sont *staccati* et ne constituent pas le principe d'organisation fondamental des films. Ces deux films sont structurés sur la base des variations rythmiques de l'exposition de la pellicule à des sources lumineuses fixes. Dans *Wait*, la source est une lampe surélevée qui donne au film une dominante rouge. Un couple est en train de lire dans une pièce. Il n'y a pas de son.

Moments se situe aussi dans un intérieur : une pièce avec un chat et apparemment quelqu'un dans un lit ; cependant la source lumineuse est une fenêtre ouvrant sur l'extérieur, par laquelle, quand l'exposition est très faible, nous pouvons voir un escalier de secours. Les tons sont bleuâtres, et là non plus il n'y a pas de son.

Brakhage, bien sûr, a utilisé des variations d'exposition comme éléments formels filmiques, mais, à ma connaissance, Gehr mérite d'être cité comme le premier qui ait utilisé des différences d'exposition comme matériau de base d'un film entier et le premier qui ait composé avec le diaphragme comme instrument rythmique.

[En 1969, Gehr réalisa *Reverberation* en filmant une image sur un écran ou sur un appareil d'impression optique où son matériau originel était projeté. Rien ne se passe dans le film. Un couple pose dans la rue. La réduction au ralenti et l'aplatissement de l'espace provoqué par le refilmage font pour ainsi dire glousser l'image, la font palpiter et exhaler presque une lumière blanche et brillante. L'instabilité de cette image et les variations nerveuses d'intensité dans la lumière deviennent le sujet du film.

Gehr n'était pas le premier des cinéastes structurels à utiliser le refilmage sur écran d'une manière formaliste. Landow avait fait cela un an plus tôt dans *The Film that Rises to the Surface of Clarified Butter*. Cependant, c'est probablement de Ken Jacobs que Gehr a tiré l'idée d'aller dans cette direction. Pendant longtemps, Jacobs avait travaillé sur un long film impliquant le refilmage sur écran, *Tom, Tom. The Piper's Son*, qui a été projeté dans différentes versions, la dernière, en 1969, semblant définitive.

Tom, Tom commence et se termine par la citation intégrale d'un vieux film, tourné en Amérique dans les premières années du siècle et portant le même titre. Pendant environ soixante-dix minutes (l'original dure environ dix minutes), Jacobs nous livre ses variations sur les images et les mouvements du film. Son *Tom, Tom*, par opposition à l'original, a une texture pointilliste à gros grains (résultat inévitable du refilmage sur écran ou par impression optique faite chez soi, dont il use magnifiquement) et une profondeur de champ aplatie. En transposant, Jacobs a modifié le temps de l'original par le ralenti, l'échelle par le grossissement de détails de l'arrière-plan, la consécution par des répétitions et des inversions de mouvement et, surtout, le rythme d'ensemble (*the kinesis*)

par le retard radical du récit original. Ici le principe de la dilatation préférée à la condensation — nœud esthétique du film structurel — trouve sa démonstration la plus claire. C'est presque comme si le film essayait de prouver une fois pour toutes le postulat de la critique formaliste russe, d'où la théorie du cinéma structurel tire son origine historique. Victor Chklovsky écrit dans *L'art comme procédé* (1917) [6] : « *... le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée*. » Et : « *Le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé*. L'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art. »

Le film de Jacobs est didactique en un sens spécifiquement moderne. Au premier chef, c'est de l'excellente critique de cinéma, révélant la complexité de l'original en le transfigurant littéralement. Stravinsky fit la même chose avec Pergolèse ; Robert Duncan « sur l'*Arethuse* de Shelley fit des vers nouveaux ». En outre, Jacobs révèle une manière de lier la composition et l'image, latente dans le film, qui est proche de celle de Seurat ou de Manet. Nous voyons une funambule sensuelle faisant tourner un cerceau au ralenti, un bossu tournant plusieurs fois sur lui-même, une foule de gens tombant, un à un, avec une lenteur de mélasse, hors d'une grange et, presqu'en flottant, dans une botte de foin. On pense aussi aux Arlequins de Picasso.

Etant donné le caractère direct du mécanisme employé, *Tom, Tom* doit être considéré comme relevant de la sensibilité structurelle, malgré la tendance de Jacobs à briser les formes de tous ses films. Entre les deux versions que j'ai vues, il y avait une grande différence de construction : toutes les deux rompaient avec bonheur la symétrie par l'addition d'une série de détails au ralenti après la deuxième présentation du film original ; mais la dernière version comprend des plans en couleurs d'ombres chinoises qui interrompent avec violence la continuité du noir et blanc. Visuellement, ils sont reposants (c'est d'ailleurs la fonction que Jacobs leur assigne), mais, structurellement, ils sont extrêmement déroutants. Plus en rapport avec la texture du film, tout en constituant une digression, il est un passage, dans la dernière version, où le réalisateur lève littéralement l'écran sur lequel le film est en train d'être « copié », et nous voyons directement le clignotement de la lampe du projecteur qui « était » derrière l'écran. Depuis que Jacobs a commencé à faire des films, il est obsédé par l'idée d'une forme qui s'interrompt et repart de façon balbutiante. Ses premiers longs métrages, *Star Spangled to Death* (commencé au début des années 50 et encore inachevé) et *Blonde Cobra* (1963) ont des architectures largement excentriques.

Avant de faire *Tom, Tom*, ou en même temps, Jacobs tourna *Soft Rain*, un seul long plan à cadrage fixe, montré trois fois de suite. D'une fenêtre au store à demi baissé (à moins qu'il ne s'agisse d'un cache noir placé devant l'objectif), on voit le toit plat d'un magasin et une rue pendant une ondée. La pluie est si fine que le spectateur ne se rend généralement compte de sa présence qu'à la deuxième ou troisième apparition du plan. De la même manière, le store ou le cache est situé de façon si ambiguë dans la profondeur du champ que le fait qu'il est très proche de l'objectif n'apparaît pas immédiatement. Il y a peut-être un lien entre la réussite de cette structure et la relative simplicité formelle que Jacobs a donnée à *Tom, Tom*, même dans sa dernière version.

Cette simplicité est encore plus évidente si on l'oppose aux possibilités offertes par les matériaux. J'ai vu le film pour la première fois avec Parker Tyler [7] qui suggéra qu'il serait plus « mysté-

(6) Traduction française, par T. Todorov, dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 76-97). Les passages cités ici se trouvent pp. 83 et 94. (*N.d.T.*)

(7) Critique new yorkais (voir *Choix bibliographiques*, § *VI*). (*N.d.T.*)

rieux » (il faisait allusion à une présence rituelle qu'il admire beaucoup dans les films) si l'original n'était pas monté tel quel. Parfois, pendant la projection, je m'interrogeais sur les possibilités de restructuration de la séquence et, donc, sur la causalité des états de l'original. Si chaque possibilité avait été utilisée, le résultat n'aurait probablement pas lieu de rentrer dans le cadre de cet article.]

Joyce Wieland, la femme de Michael Snow, a utilisé des effets de « boucles » dans au moins deux sortes de structures. Dans *Sailboat* (1968), la boucle [(8)] donne l'illusion d'un mouvement perpétuel, un bateau traversant l'écran de gauche à droite plusieurs fois ; dans *1933* (1967), un plan unique de rue, pris d'une fenêtre élevée, montre des gens en accéléré dont le mouvement se ralentit jusqu'à être normal (sans changement de plan), et ceci une douzaine de fois. Parfois le titre, *1933*, est imprimé pendant toute la durée du plan et, entre deux reprises, passe à chaque fois une amorce blanche de pellicule avec des lueurs rouges.

De tous les réalisateurs dont il est question dans cet article, Wieland est la plus proche d'Andy Warhol et de l'esprit du film *pop*. Dans *Sailboat*, le principe structurel est ouvertement ironique, tandis que *1933* est un film structurel pur et assez « mystérieux ». Dans *Catfood* (1968), elle montre un chat dévorant poisson sur poisson pendant dix minutes. Apparemment, il n'y a pas répétitions de plans, mais l'action est tellement identique d'un bout à l'autre — plan du poisson, le chat qui mange, sa patte qui griffe, un autre poisson, le chat qui mange, etc. — qu'il est cependant possible qu'il y ait reprise du même plan.

[Son dernier film, *Reason over Passion* (1969), est son meilleur. Une description de l'organisation du film, de son argument, donne l'impression d'une forme épique ; car elle n'a rien tenté de moins que la traversée du Canada d'un océan à l'autre en filmant. Au beau milieu, un portrait du Premier Ministre, P. E. Trudeau (le titre est une phrase extraite d'un de ses discours), interrompt le voyage. Ce portrait est réduit à l'état granulaire comme les images obtenues par impression optique ou refilmage sur écran dans les films de Gehr, Jacobs ou autres. Le mot « épique » ne peut être appliqué à l'intégralité du film, agressive dilatation ponctuée d'une douce tristesse. Wieland n'entreprend pas une glorification du pays, mais une sorte de chant funèbre. Le titre du film est surimprimé sur les paysages qui défilent, sous la forme d'un anagramme changeant continuellement (les permutations ont été obtenues par ordinateur), et qui est l'équivalent de la variable identité des plans.]

J'ai eu l'occasion de mentionner à plusieurs reprises dans ces pages l'oeuvre de Stan Brakhage et de mettre l'accent sur son *Song 6*. Mais c'est dans son récent *Song 27, My Mountain* qu'il s'est le plus approché du film structurel. Cependant, mettre en relief chacun des *Songs* particuliers comme un organisme formel revient à ignorer la forme complexe et globale des *Songs*, ce long film domestique à épisodes, dont certaines images et beaucoup de thèmes reviennent sporadiquement. Si l'on excepte la *coda* intitulée *Rivers*, le film *Song 27, My Mountain* est l'étude du sommet d'une montagne pendant trente minutes, vue selon des angles différents, avec des plans de nuages et un arc-en-ciel.

En quoi ce film est-il structurel ? Les indications que j'ai données jusqu'ici font état d'une méthode de construction fondée sur l'image fixe, sur le film à boucles et ses variantes, et sur le clignotement, dont j'ai dit que je parlerais. Dans tous ces cas, la minimalisation de la technique s'accompagne de la minimalisation de l'image, ce qui n'est pas exactement le cas du *Song* montagnard de Brakhage.

Dans ce film, cependant, l'extrême concentration sur la montagne comme énergie stable — traversant les saisons, réémergeant constamment des nuages qui l'enveloppent — crée un type de tension et un sens de la potentialité comparables à ceux des films structurels les plus dynamiques,

(8) J'ai appris depuis qu'il ne s'agissait pas véritablement d'une boucle, mais de plusieurs bateaux à voile différents à la suite.

Wavelength de Snow, *Bardo Follies* (1966) de Landow, *Gammelion* (1968) de Markopoulos et *N:O:T:H:I:N:G* (1968) de Sharits. L'espace d'une montagne, une arrogante petite Rocheuse, n'est pourtant pas celui d'une pièce. Harry Smith proposa un jour à Warhol de filmer le Fuji Yama avec une caméra fixe. Le geste aurait été ironique et conforme à la vision du monde de Warhol : une déperdition d'énergie dans le sujet filmé. Brakhage a encore une fois prouvé son génie en modifiant les positions de sa caméra, en laissant les saisons changer et en trouvant ainsi une structure qui fasse passer quelque chose de l'immensité impressionnante d'une montagne.

Dans les cours qu'il a donnés récemment à l'Université, il a parlé de l'influence croissante des peintres hollandais et flamands sur son sens de la composition et a repéré principalement chez Van Eyck un souci du mouvement le plus minuscule à la périphérie du tableau. A ce propos, dans *Song 27, My Mountain*, la tension que pourrait aisément créer un seul plan de plus de trente minutes est entretenue dans une multitude de plans par une coordination soigneuse des mouvements infimes vers les bords de l'écran. Il n'a pas utilisé de trépied, mais il a cherché à retrouver la fixité du trépied pour souligner ces déplacements microscopiques. Il assure ainsi l'unité de l'image, thématiquement, et réaffirme l'espace cadré par le film. L'unité synthétique de ces forces est sa structure à lui.

Le plus honnête des réalisateurs structurels et peut-être le plus remarquable est George Landow. Son premier film, *Fleming Faloon*, annonce la tendance structurelle, bien qu'il ne soit pas tout à fait achevé. Le thème de l'interpellation directe se trouve au centre de sa construction : cela commence par deux nigauds qui récitent *Le tour du monde en quatre-vingts minutes*, puis apparaissent des images discontinues d'un speaker de télévision et une succession d'images d'un visage qui regarde (tantôt emplissant l'écran entier, tantôt cible d'une caméra faisant un mouvement de grue, tantôt surimprimé sur lui-même, tantôt scindé en quatre images télévisuelles). J'ai eu beau voir le film de nombreuses fois, je n'ai jamais pu trouver de principe structurel après le début que Landow a appelé le prélude. *Fleming Faloon* est une simple série d'images reliées entre elles.

La sensibilité qui donne le jour à *Fleming Faloon*, celle d'un réalisateur, qui, sans être animationniste, s'est, plus qu'aucun autre, voué à un cinéma de l'à-plat, à une peinture du granuleux en mouvement, joue un rôle essentiel dans le film structurel. Peut-être est-ce Landow qui inventa réellement ce type de cinéma quand il fit *Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.* (Film où apparaissent des perforations, des lettres en marge, des particules de poussière, etc.). Il tira l'image d'un bout d'essai pour film commercial, rien d'autre à l'origine qu'une jeune fille regardant la caméra avec pour tout mouvement un clin d'oeil, et, près d'elle, le spectre des couleurs fondamentales. Landow réimprima l'image de manière telle que la jeune fille et le spectre occupent seulement une moitié du photogramme, l'autre moitié étant occupée par des perforations, des lettres passant à toute vitesse et tout à fait à droite de l'écran, et de nouveau la moitié de la tête de la jeune fille.

Landow présenta ce film en forme de boucle à la Film Makers' Cinematheque, en l'appelant : *This film will be interrupted after ten minutes by a commercial* (Ce film sera interrompu au bout de dix minutes par un message publicitaire). Conformément à son titre, le film était interrompu par une insertion en 8 mm du *Conseil des Régents* de Rembrandt reproduit par les cigares Dutch Master. Une rayure de vert très vif se trouvait à la jointure de la boucle, ce qui donna au film une tonalité particulière pendant cette projection unique, dans la mesure où cet élément à lui seul permettait de repérer le début et la fin du cycle et contrastait avec la dominante rouge de l'image. Quand on fit des copies de la boucle, sous le titre de *Film in which…*, Landow donna comme instructions au laboratoire de ne pas nettoyer la poussière du film et de faire une jointure qui cache les reprises. Le film qui en résulta, objet trouvé promu au rang de structure simple, est l'essence d'un cinéma minimal. Le visage de la jeune fille est fixe, on peut percevoir un clin d'oeil ; les perforations ne

bougent pas mais ondulent légèrement tandis que le système de lettres en marge apparaît autour d'elles. Assez loin après le début du film, la poussière commence à former des modèles repérables dans le temps, et le film se termine.

Il existe une version de ce film pour deux écrans, projetée sans ligne de démarcation entre les deux séries, avec l'image de droite inversée de manière à ce qu'une jeune fille « synthétique » avec deux moitiés gauches de visage apparaisse entre les deux séries de portraits.

Bardo Follies, le film ne plus élaboré de Landow, décrit une sorte de méditation analogue au *Livre des Morts* des Tibétains. Le film commence avec une image imprimée en boucle d'une femme flottant avec une bouée et qui nous salue à chaque reprise de la boucle. Après dix minutes environ (il existe aussi une version plus courte) la même boucle apparaît deux fois à l'intérieur de deux cercles sur fond noir. Puis, un instant, apparaissent trois cercles. L'image du film dans les cercles commence à brûler, provoquant l'expansion d'une moisissure bouillonnante à dominante orange. L'écran entier est empli par le photogramme en feu qui se désintègre au ralenti en un flou extrêmement granuleux. Un autre photogramme brûle ; tout l'écran palpite de celluloïd fondant. Cet effet a été probablement obtenu par plusieurs séries de refilmage sur écran – le résultat est que c'est l'écran lui-même qui semble palpiter et se consumer. La tension de la boucle désynchronisée est maintenue tout au long de ce fragment où la pellicule elle-même semble mourir. Après un long moment, l'écran se divise en bules d'air dans l'eau, filmées à travers un microscope avec des filtres colorés – une couleur différente de chaque côté de l'écran. Par des changements de distance focale, les bulles perdent leur forme et se dissolvent l'une dans l'autre et les quatre filtres colorés se mélangent. A la fin, quarante minutes environ après la première boucle, l'écran devient blanc. Fin du film.

Structurellement, il s'agit de l'abstraction progressive d'une image (soulignée à l'origine par l'impression en boucle) qu'on fait brûler et qu'on refilme au ralenti sur écran. Les images finales de bulles d'air sont des extensions métaphoriques du processus d'abstraction. L'oeuvre entière est ouverte à l'interprétation suggérée par le titre : la quête d'une lumière pure à partir des « folies » de la vie quotidienne. Le spectateur en arrive à ne plus voir les images de la terre, de la jeune femme avec sa bouée, mais, dans un mouvement de purification, les couleurs et les tons de la lumière elle-même.

Dans sa dernière œuvre : *The film that rises to the surface of clarified butter* (La pellicule qui se forme à la surface du beurre raffiné), Landow étend le principe structurel de la boucle jusqu'à constituer un cycle de visions. Ici nous voyons en noir et blanc la tête d'un animationniste au travail ; il dessine un corps ; puis il anime une forme humanoïde et grotesque. En négatif une jeune fille désigne le dessin et le tapote avec un crayon. Cette succession de plans — le dos de l'animationniste, l'animation, la jeune fille en négatif — apparaît trois fois, mais pas exactement de la même façon puisque la partie négative est plus longue dans un cycle que dans l'autre. Ensuite nous voyons (un autre ?) animationniste, cette fois de face ; il dessine un monstre identique ; il l'anime. Telle est l'action du film. Un son tibétain plaintif l'accompagne. Le titre aussi est d'origine orientale : Landow avait lu quelque chose sur la pellicule qui se forme à la surface du beurre raffiné dans les *Upanishads*.

L'ontologie explicite du film, basée sur la distinction entre le graphisme (les monstres), la bi-dimensionnalité et le naturalisme photographique (les animationnistes et même la plume qui reste à côté des monstres pendant qu'ils sont cinématographiquement animés), comme métaphore du rapport entre le film lui-même (champ bi-dimensionnel d'illusion) et la réalité, est une façon de voir classique, implicite depuis le début du cinéma d'animation et maintes fois explicitée auparavant. Mais quel autre film avait été construit entièrement sur cette métaphore ? Aucun, à ma connaissance. Le génie de Landow n'est pas dans sa démarche intellectuelle — assez simpliste (bien qu'il

pourrait être compté parmi les réalisateurs les plus intelligents des Etats-Unis) — c'est-à-dire dans les variations entre le fait d'annoncer et celui de regarder (*Fleming Faloon*), l'intérêt visuel extrinsèque d'un photogramme (*Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.*), une méditation sur la lumière pure piégée dans une image ridicule (*Bardo Follies*), et l'ombre d'une illusion (*Film that rises…*) ; mais dans sa remarquable faculté de fabricateur d'images, dans la mesure où les objets quelconques (*Film in which* ; le début de *Bardo Follies*) qu'il utilise et les images qu'il photographie sont parmi les plus radicales, surréelles et envoûtantes que le cinéma nous ait jamais données. Sans ce sens de l'image, tous ses films seraient des échecs – ce qui est le cas de certaines de ses premières œuvres en 8 mm. Grâce à ce génie visuel particulier, son œuvre est la plus consistante, à un niveau spirituel, de celles de tous les réalisateurs abordés ici (à l'exception bien sûr de Brakhage et de Markopoulos dont les œuvres n'entrent pas tout à fait dans le cadre de cet article).

L'apparition d'un film structurel parmi les œuvres de Gregory Markopoulos est pour le moins surprenante. Sa contribution la plus remarquable au langage du cinéma a été l'utilisation de plans très brefs (*flashes*) d'un seul photogramme dans un film narratif. Mais la visée globale à laquelle se rattache ce type d'image rapide — comme il le confirme dans ses écrits — était l'élaboration de formes plus complexes, l'assimilation de la simultanéité. Robert Breer fut peut-être le véritable pionnier de la séquence d'un seul photogramme (bien qu'évidemment dans le passé Eisenstein, Vertov et même Griffith aient utilisé des plans très brefs) et l'ancêtre lointain du film structurel certainement bien avant Kubelka ou Warhol. La vitesse de ses images est tout à fait opposée dans ses effets à celle de Markopoulos, et sa sensibilité pourrait être plus précisément qualifiée de « cinétique », comme celle de Len Lye, son seul équivalent (voir figure 20).

On pourrait remarquer en passant que Breer a créé aussi son film le plus structurel et assurément le plus minimal, en 66-68. C'est *66*, animation de formes de couleurs fondamentales interrompant la stabilité de la forme de l'image précédente. Le film découle trop naturellement de la démarche et de la carrière de Breer pour être considéré comme une déviation inattendue vers le structurel.

Pour en revenir à Markopoulos, ce qui est intéressant dans *Gammelion*, c'est que cela prend la forme d'un film à clignotements, tout en demeurant narratif. Un millier de fois peut-être on passe de l'image au blanc et vice versa, ce qui donne l'impression d'un grand œil qui cligne. Parfois les fondus dans un sens ou l'autre sont colorés, parfois non. Après les premières minutes de ces lents clignotements, une image d'un seul photogramme est introduite dans le film, puis, un peu plus tard, davantage à la fois, peut-être quatre ou cinq par plan. Jusqu'à la toute fin, *Gammelion* évolue comme il a commencé, récit minimal dans une matrice structurelle.

Pendant de nombreuses années, Markopoulos a voulu tourner le *Château d'Argol* de Julien Gracq et il avait choisi le château Roccasinabalda de Caresse Grosby comme lieu de tournage. En 1963, j'ai lu un scénario d'environ quatre cents pages qui suivait le roman de très près. C'était au moment où Markopoulos montait *Twice a Man*. Il ajourna le projet pour réaliser *The Illiac Passion* et ne le reprit jamais dans sa forme originale. Cependant, quand Markopoulos se trouva en Italie en 1967 avec juste assez d'argent pour acheter des rouleaux de pellicule couleur d'une durée de trois minutes chacun, il alla à Roccasinabalda et tourna. Il filma l'entrée du château, les corridors, quelques pièces, le drapeau avec un soleil noir, un couple nu sur une fresque, une tache de sang dans l'allée. Tels sont les éléments de son récit, accompagnés par le bruit du trot d'un cheval, d'une musique romantique, Wagner je pense, et des lignes suivantes de Rilke : « Etre aimé, c'est être consumé. Aimer, c'est rayonner d'une lumière inépuisable. Etre aimé, c'est mourir. Aimer, c'est du-

rer. » On peut trouver les détails du tournage dans le n°46 de *Film Culture*, où Markopoulos a publié « Correspondances de parfums et d'images », le plus révélateur des articles de lui que j'ai lus.

Quand nous regardons *Gammelion*, nous voyons l'écran clignoter. Les plans très brefs interrompent la structure comme si le récit introduit ici était entièrement en train d'avoir lieu quelque part ailleurs. Dans les termes de l'oeuvre précédente de Markopoulos, la technique du fondu dans un sens ou l'autre peut être interprétée comme une distanciation psychologique, un phrasé d'images comme dans un souvenir lointain. Il y a quelques années il a commencé à utiliser le fondu comme procédé formel dans *Eros o Basileus* (1967), où il syncope le rythme des longs tableaux érotiques. En esprit ce film est proche de *Gammelion*, même s'ils semblent s'opposer par la technique, le premier étant composé des plans les plus longs que Markopoulos ait jamais réalisés, et le second uniquement composé de plans brefs. La différence fondamentale des formes nous concerne ici, puisque *Eros o Basileus* est un film sériel et *Gammelion* un film structurel.

En faisant *The Flicker* (1965), Tony Conrad éclaira d'une lueur nouvelle l'*Arnulf Rainer* de Kubelka, qu'il n'avait pas vu. Les deux films sont des montages d'amorces de pellicules noir et blanc ; celui de Kubelka est mélodique et classique, avec des jaillissements de phrasés, des pauses et des explosions ; le son, bruit blanc et silence, est comme symphonique, quelques fois synchrone, le plus souvent syncope ; Conrad, lui, a construit un long *crescendo-diminuendo* (*The Flicker* est quatre fois long comme *Arnulf Rainer*) avec, comme bande-son, la brève irruption d'un bourdonnement stéréophonique.

Film Culture a publié une série d'articles de et sur Conrad en 1966 (n°41). Parmi les déclarations publiées par les cinéastes dont il est question ici, c'est l'expression la plus articulée d'une conscience de la forme structurelle. Dans une lettre à Henry Romney, il écrivait : « *J'ai toujours tenté de donner une impression de sérénité et de repos quand je travaille avec un matériau d'avant-garde.*

Un mot sur le style statique et sa place dans l'art, puisque je viens de faire allusion à un penchant en ce sens. Ce qui est statique est considéré, semble-t-il, avec une certaine suspicion à l'âge du rock n'roll*, on le considère aisément comme exotique ou farfelu bien que ce soit une dimension fondamentale de toute œuvre créée. Et par le fait même, cet élément est naturellement une partie du film, mais je ne crois pas que le film statique puisse que ces bases se maintenir très longtemps comme une chose qui se suffit à elle-même. Comme d'autres « nouveautés », il doit s'intégrer comme moyen dans un courant changeant de création artistique. Parmi les représentants actuels de ce style, j'ai,il y a longtemps, fait appel à La Monte Young et j'ai constaté que notre longue collaboration s'est révélée d'une fécondité sans précédent, sans jamais cesser d'évoluer. D'autre part, je n'ai jamais pu m'empêcher de penser que les films statiques d'Andy Warhol, par exemple, sont incurablement opportunistes et fondamentalement dépourvus de l'intérêt intrinsèque ou de la fraîcheur qui sont pour moi la véritable gageure de l'oeuvre statique.* »

Ici Conrad confond la qualité « statique » de la plupart des films structurels avec leur forme et, du coup, inclut l'oeuvre de Warhol dans cette classification. Comme je l'ai expliqué plus haut, la forme warholienne est quelque chose de très différent, et cela apparaît de mieux en mieux au fur et à mesure qu'il fait des films. Cependant l'emploi du mot « statique » est d'une grande utilité pour différencier *The Flicker* de Conrad et *Arnulf Rainer* de Kubelka, et, plus largement, pour établir une définition de l'image dans le cinéma structurel.

Le film structurel est statique, parce qu'il n'est pas régi intérieurement par des préoccupations d'évolution. En bref, il n'y a pas de gradation dans ces films. Ce sont des objets visuels ou audio-visuels dont la caractéristique la plus frappante est leur configuration globale.

Le deuxième film de Conrad, *The Eye of Count Flickerstein* (L'oeil du Comte Clignostein), commence avec une brève parodie de Dracula où la caméra va jusqu'à l'oeil du Comte ; ensuite, et jusqu'à la fin du film, nous voyons une nuée tourbillonnante d'images très semblables à — sinon faites de — ce que l'on voit sur un écran de télévision quand il n'y a pas d'émission. Esthétiquement *Count Flickerstein* n'a pas les ambitions de *The Flicker*, mais ne manque pas d'intérêt visuel. Conrad et Kubelka ont tous les deux travaillé avec l'énergie première et fondamentale du principe de clignotement et on comprend pourquoi ils utilisent dans ce but une pellicule en noir et blanc. Paul Sharits a fait trois films à clignotements en couleur, d'une grande sensibilité, sans le pouvoir artistique de *The Flicker* ou de *Arnulf Rainer* mais il a fait plus qu'aucun de ses devanciers pour développer les potentialités formelles du film à clignotement.

Ray Gun Virus fut, dans ce genre, son premier essai et le plus simple. C'est un éclaboussement de couleurs. Il produit un effet de distance, incite à un regard calme sur les modulations des tons colorés changeant rapidement. Dans son essence, *Ray Gun Virus* est le point de départ des deux structures complexes de Sharits, *Piece Mandala* et *N:O:T:H:I:N:G*. Dans *Piece Mandala* (1967), il insère des images de sexualité et de violence contre soi-même dans le tissu des très brefs plans en couleur. De cette façon, il accentue le pouvoir dramatique des couleurs clignotantes d'une manière plus métaphorique que visuelle. Une mandala est une roue à méditation. Littéralement et étymologiquement elle tire son nom du mot « cercle » en sanscrit. Le film commence et s'achève de la même façon, avec des plans *staccati* de coït, la plupart de pénétration, certains de fellation et de caresses mammaires. Au fur et à mesure que le film avance, les plans brefs en couleur se font plus longs, les photogrammes uniques sont plus isolés, jusqu'au milieu de l'oeuvre où apparaît la photographie de la tête d'un jeune homme ; il braque un revolver sur sa tempe, une ligne de pointillés animés souligne le parcours de la balle. Alors se précise et s'accomplit la forme circulaire du film ; les plans brefs raccourcissent encore ; le rythme d'apparition des images de coït se fait plus nerveux. Le film s'achève comme il a commencé sur des plans brefs de titre : Paix, Guerre (voir fig. 21).

Avant d'avoir vu *N:O:T:H:I:N:G* (1968), je n'avais qu'un respect limité pour l'art de Sharits. A présent, je tiens les deux films dont il vient d'être question pour des travaux préparatoires pour son seul film totalement achevé. Dans *N:O:T:H:I:N:G*, les couleurs des plans brefs témoignent du sens de l'espace-temps potentiel que nous avons remarqué dans les structures à images fixes de Baillie, Landow, Snow et Markopoulos.

Ce film est beaucoup plus long que les deux précédents, environ quarante minutes, et, d'une façon beaucoup plus développée, les couleurs se groupent en phrases majeures et mineures avec, disons, tantôt une dominante bleu pâle, tantôt une dominante jaune. Les couleurs tendent vers des nuances plus froides. L'aspiration dernière du cinéma de Sharits doit être la synthèse de la blancheur ; car ses couleurs flamboyantes se mêlent naturellement jusqu'à pâlir et s'annihiler. Dans *Ray Gun Virus*, cet effet me semblait une faiblesse, mais, dans *N:O:T:H:I:N:G*, le contexte du réseau d'images et le son ainsi que le titre utilisent le thème de l'évaporation (l'inverse de la potentialité, qui est le mode de tous les films structurels). Depuis le tout début, l'image fait clignoter des ensembles de couleurs ; les titres peu à peu apparaissent, les lettres et les couleurs séparément, pendant que la bande-son évoque un message en morse, ou un claquement de dents, ou le déclic plastique d'un bouton de télévision qu'on tourne à toute allure.

La première insertion d'image dans la chaîne des couleurs nous montre une chaise animée en positif et en négatif ; elle flotte et bascule vers le bas de l'écran, vers le néant ou le quasi-néant des couleurs qui s'exterminent mutuellement. L'insertion est accompagnée d'une sonnerie de téléphone. Le reste — la plus grande partie — du film est continuellement interrompu pendant de brèves périodes par l'image d'une ampoule, en deux dimensions comme la chaise auparavant, en

train de perdre le fluide vital de sa lumière. Depuis la première apparition de cette image jusqu'à ce que la dernière goutte de fluide ait fui, on entend une série de « bips » de plus en plus espacés les uns par rapport aux autres. A la fin nous voyons seulement de longs passages de groupes de couleurs dont les dominantes sont synchronisées avec des mugissements de vaches.

En réalité, il n'y a que trois films à clignotements importants, *Arnulf Rainer*, *The Flicker* et *N:O:T:H:I:N:G*. Le premier est le plus dynamique et le plus inventif. Le dernier est un développement magnifique (qui parmi ceux qui connaissent le film de Kubelka auraient cru cela possible ?) dans le domaine d'un cinéma de méditation. Par rapport au sujet discuté ici, c'est le *N:O:T:H:I:N:G* de Sharits qui ouvre la voie au film structurel sur la base du clignotement. Dans tous les exemples, même l'utilisation ouvertement psychédélique du clignotement par John Cavanaugh dans *The Dragon's Claw* (La griffe du dragon, 1967), l'emploi de la couleur a fait diminuer l'élément apocalyptique fondamental du clignotement. Sharits en a fait un avantage. Son dernier film est constitué d'ondes de couleurs, chacune modulée par la partie inférieure du spectre, en guise de minimalisation de l'image.

POST-SCRIPTUM

La distinction entre les films du groupe « Fluxus » dont parle Maciunas dans la réfutation de la première version de cet article et ceux dont j'ai parlé est subtile : ce n'est pas un problème de définition, mais de degré. Si nous pensons les films structurels comme des propositions cinématographiques dans une forme rigoureusement ordonnée, les films du groupe « Fluxus » apparaissent comme des tautologies. Par exemple, *Disappearing Music for Face* (Disparition d'une musique pour visage), de Chieko Shiomi, montre la fin d'un sourire filmé avec une caméra ultra-rapide de façon que le relâchement des muscles dure douze minutes ; *N°4* de Yoko Ono présente, sans aucune profondeur de champ, les unes derrière les autres, les fesses nues de gens qui marchent (sur un rouleau d'entraînement) ; et *End After 9*, de Maciunas lui-même, est une simple amorce portant des numéros de 1 à 9 suivis du mot « fin ».

Récemment, un certain nombre de sculpteurs connus se sont mis à faire des films à mi-chemin entre les oeuvres subversives de « Fluxus » et les films structurels complexes. Il y a les films de Richard Serra sur différentes opérations manuelles (attraper, dénouer, s'appuyer), le film où il mesure les dimensions du cadrage à une certaine distance de la caméra (film que je n'ai pas vu) et les films de Bruce Nauman où on joue au handball, au violon, et où se trouve la « boucle » d'une bouche répétant l'expression *lip synch* (« synchro des lèvres »). Le plus intéressant des nouveaux films réalisés par des non-cinéastes dans cette aire a été une œuvre sans titre de Robert Morris pour deux écrans, où l'on retrouve un jeu dialectique entre plans d'ensemble et détails semblable à celui de *Tom, Tom. The Piper's Son* de Jacobs. Sur un des écrans, Morris montre une vue de très grand ensemble d'une station d'essence en Californie du Sud avec des maisons à l'arrière plan et l'océan entre elles. Le plan est fixe et ininterrompu pendant environ quarante minutes. Sur l'écran voisin, il montre la même scène prise du même endroit, filmée simultanément avec un *zoom* qui isole les détails et s'y attache.

Morris veut que les deux images soient projetées en synchronisation. Le soir où j'ai vu le film, elles étaient légèrement décalées, de sorte que parfois les détails précédaient ce qui apparaissait dans la vue d'ensemble et parfois le suivaient. En outre, la caméra munie d'un *zoom* déborde parfois le cadre assigné à la caméra fixe. Pour moi, les asynchronismes spatiaux et temporels enri-

chissaient l'expérience du film. Comme le film de Jacobs, le film de Morris implique une sensualité (implicite dans leur principe commun, qui est celui de la critique d'historien d'art) que refusent les œuvres du groupe « Fluxus ».

Le cas d'ambiguïté le plus critique dans la définition du film structurel est fourni par l'oeuvre de Hollis Frampton, jeune réalisateur qui a produit quelque seize films en trois ans, qui ont tous un rapport avec notre propos. Son dernier, *Artificial Light* (1969), résume, dans ses permutations, beaucoup des préoccupations de ses œuvres précédentes. Frampton est l'exemple rare d'un réalisateur intellectuel, le premier peut-être depuis Sidney Peterson. (Il ne s'agit pas ici de dénigrer l'intellect de maints cinéastes intelligents. Je distingue l'intelligence de l'aptitude particulière à formuler des abstractions que désigne l'épithète « intellectuel ».) Etant donné la conscience critique qu'il a de la fonction de son œuvre dans le contexte de l'histoire du cinéma et de l'art moderne, il a fait des films qui sont particulièrement difficiles à classer, ce qu'il faut certainement porter à son crédit.

Artificial Light consiste en vingt variations sur une seule proposition filmique. La « phrase » reprise est une série de portraits d'un groupe de jeunes artistes new yorkais parlant de manière très détendue, buvant, riant, fumant. Les portraits individuels se suivent l'un l'autre avec des fondus-enchaînés d'une douceur presque académique et ils finissent sur deux plans de tout le groupe suivis d'un plan à la grue sur une photo de la lune. Dans le tableau synoptique suivant, cette phrase entière, qui dure environ une minute, en noir et blanc, sera appelée A (voir fig. 22) :

Artificial Light

1 — A, sens dessus dessous et avec inversion du mouvement.
2 — A, en négatif.
3 — A, avec une surimpression de perforations.
4 — A, avec les yeux peints en bleu et les bouches en rouge.
5 — A, strié de gouttelettes blanches.
6 — A, couvert de bandes transparentes de rouge et de vert.
7 — Séquence de plans fixes tirés de A ; effet stroboscopique ou de clignotement.
8 — A, presque oblitéré par des rayures.
9 — Plans tirés de A, teints en différentes couleurs, dans un ordre non-séquentiel.
10 — A, avec des visages et des cheveux soulignés par des rayures, des fondus marqués d'une balafre (/).
11 — A, taché de points multicolores.
12 — Surimpression de A sur une copie de A où droite et gauche sont inversées.
13 — A, avec tous les visages décolorés.
14 — A, avec un clignotement de couleurs (rouge, vert, bleu).
15 — A, couvert de points « art-type ».
16 — A, en sépia.
17 — A, surimprimé sur A avec un décalage d'une seconde et demie.
18 — A, interrompu par des plans de deux photogrammes en négatif couleur.
19 — A, coloré, comme à la suite d'un processus électrique, dans une série de deux couleurs fondamentales.
20 — A, avec le gros plan d'un cratère de la lune à la place des plans de lune attendus.

Il semble évident, d'après ce tableau, que la phrase filmique fonctionne comme une *série* dans la musique dodécaphonique et la composition sérielle. Frampton a fait deux manipulations de cette phrase très intéressante par leurs effets : en premier lieu, en ouvrant le film sur une inversion du mouvement et un renversement, il désarçonne le spectateur pendant plusieurs réapparitions de la série ; on n'arrive que *graduellement* à réaliser qu'il y a un ordre ou une direction fixes. Cette progression est rigidement fixée par le premier tiers du film. En second lieu, la neuvième variation nous surprend par son désordre elliptique. La suite du film progresse logiquement jusqu'au dernier plan qui donne une impression de fin, à la fois par sa différence de contenu et par le fait qu'elle dure plus longtemps sur l'écran.

J'ai vu ce film en compagnie de deux amis, un cinéaste et un philosophe de l'art, qui relevèrent d'abord sa filiation avec Stan Brakhage (car Brakhage a pratiqué les reprises et les variations dans un ordre sériel plus que nul autre cinéaste, dans son épopée *The Art of Vision*, 1960-1965), puis soulevèrent la question de savoir si le matériau de Frampton était ou non approprié à un traitement sériel. Il y a un abîme entre la phrase A et ses inflexions formelles. Cet abîme est aussi intellectuel que formel. Frampton aime les hypothèses excessives ; ses films, sans exception, prennent la forme de formules logiques. Habituellement, la logique qu'il invoque est celle du paradoxe – une tendance moderne qui trouve son apogée littéraire dans les histoires de Jorge Luis Borgès. Dans une récente conférence au Millennium (9) de New York, il proposa de substituer à l'histoire du cinéma un cinéma atemporel, illustré par une série de ses œuvres. Avec *Artificial Light*, qui n'avait pas été terminé à temps pour cette conférence, il lance un défi à la phase la plus nouvelle du cinéma formel, celle du film structurel.

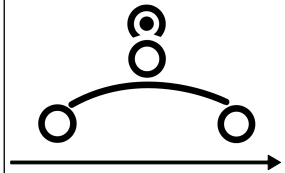
P.-Adams SITNEY.

(Traduit de l'anglais par Eduardo De Gregorio et Dominique Noguez.)

(9) Une des petites salles de Greenwich Village où sont présentées des œuvres *underground*. (*N.d.T.*)

GEORGE MACIUNAS (5 déc. 1969) :
QUELQUES COMMENTAIRES SUR *LE FILM STRUCTUREL* DE P. ADAMS SITNEY
(*Film Culture*, n°47, 1969)

On nous a parlé de 3 VIDES et de 3 RIENS (réponse de villageois vietnamiens), de 3 SAINTS, 3 VÉRITÉS, etc. et voici que P. Adams Sitney commet 3 ERREURS (terminologie erronée, exemples chronologiques erronés et données erronées sur les origines).

CATÉGORIE	ERREUR	CAUSE DE L'ERREUR	CORRECTION PROPOSÉE
TERMINOLOGIE	Le terme de « film structurel » est sémantiquement incorrect, puisque *structure* ne signifie ni n'implique *simplicité*. Une structure est l'arrangement de parties en fonction d'un dessin, d'un modèle ou d'une organisation complexe ou simple. STRUCTURES COMPLEXES : la fugue, la sonate, la forme sérielle, la molécule d'acide nucléique, etc. STRUCTURES SIMPLES : le crescendo continu, la poutre maîtresse, la molécule d'hélium, la peinture de Sou Tchéou, le *haï kaï*, le ton soutenu, etc.	Oubli du dictionnaire et ignorance de l'art et de la philosophie d'aujourd'hui de même que la définition de l'*art conceptuel* et de l'*art structurel* par Henry Flint dans son *Esthétique générale* ou *De l'art conceptuel*, *in An Anthology*, 1963.	(Voir *Expanded Arts Diagram*, par G. Maciunas, *Film Culture* n°43, 1966.) NÉO-HAÏ-KAÏ À STRUCTURE MONOMORPHE (= qui a une forme unique et simple ; manifestant essentiellement *un* modèle structurel). Ce monomorphisme côtoie *l'art conceptuel*, car il met en relief l'image ou l'idée d'une généralisation à partir d'éléments particuliers beaucoup plus que celle d'une particularisation (= de l'arrangement en un dessin ou un modèle particulier) d'éléments généraux. La réalisation de la forme dans l'*art conceptuel* n'est donc pas pertinente puisque c'est un art dont le matériau est le concept étroitement lié au langage beaucoup plus qu'une forme particulière de film, de son, etc.
CHRONOLOGIE DE CHAQUE CATÉGORIE staccato unique 	aucun exemple donné	Esprit de coterie et ignorance des cinéastes extérieurs à la *Film-maker's Coop.* ou à la *Film-makers' Cinematheque*.	George Brecht : *Two Durations, 3 lamp events*, 1961. Dick Higgins : *Constellations n°*4, 1960 ; *Plunk*, 1964. Eric Andersen : *Opus 74*, 1965. Anonyme : *Eye Blink*, 1966.
 progression linéaire, image ou ton soutenu(e), développement rectiligne	Andy Warhol : *Sleep*, 1963-64 ; *Eat*, 1964. John Cavanaugh : *The Dragon's Claw*, 1965. Paul Sharits : *Ray Gun Virus*, *Piece Mandala*, *N:O:T:H:I:N:G*. Joyce Wieland : *Sailboat*, etc., 1967.	*Id.*	La Monte Young : *Composition 1960 N°9*, réalisé en 1965. Jackson Mac Low : *Tree Movie*, 1961. Nam June Paik : *Zen for Film*, 1962-1964. Dick Higgins : *Invocation of Canyons & Boulders for Stan Brakhage*, 1963 (mouvement sans fin d'une bouche qui mange). Brion Gysin : *Flicker Machine*,

			1963-1964. George Brecht : *Black Movie*, 1965. Paul Sharits : *Sears*, 1965 (exposition photogramme par photogramme des pages du catalogue de *Sears*), *Wrist trick*, *Word Movie*, etc. Milan Knizak : *Pause*, 1966. James Riddle : *9 Minutes*, 1966. George Maciunas : *10 feet*, *1000 frames*, *Artype (lines)*, 1966.
<> progression arithmétique ou algébrique ; transition, zoom, diaphragme ou changement de focale ; crescendo ou decrescendo	Tony Conrad : *The Flicker*, 1966. Michael Snow : *Wavelength*, 1967. Ernie Gehr : *Wait*, *Moments*, etc, 1968. George Landow : *Bardo Follies*.	*Id*.	Nam June Paik : *Empire State Building*, 1964 (changement de diaphragme). George Brecht : *Entry-Exit*, 1962, réal. en 1965 (passage du noir au blanc, par diaphragme ou dével.). Takehisa Kosugi : *Film & Film for Mekas*, 1965. Chieko Shiomi : *Disappearing Music for Face*, 1965-1966. Tony Conrad : *The Flicker*, 1966. George Maciunas : *Artype (dots)*, 1966. Michael Snow : *Wavelength*, 1967. Les films d'Ernie Gehr, 1968. George Landow : *Bardo Follies*. Ayo : *Rainbow*, 1968-1969 (cercle de couleurs du jaune au vert).
ondulation va-et-vient	aucun exemple donné		Paul Sharits : *Dots*, 1965. Yoko Ono : *Number 4*, 1965 (mouvement des fesses de gens qui marchent). Michael Snow : ←→, 1968.
« ready mades » et films trouvés	George Landow : *Fleming Faloon*, 1965.		Nam June Paik : *Zen for Film*, 1962-1964 (film avec de la poussière). George Landow : *Fleming Faloon* 1965. Albert M. Fine : *Readymade*, 1966 (bande-test de couleurs).
ORIGINE ET PRÉCURSEURS	Peter Kubelka : *Arnulf Rainer*, 1958, film d'une structure polymorphe (complexe) et non monomorphe. Andy Warhol : *Sleep*, 1963-1964, qui est un plagiat de *Tree*	Ignorance de précurseurs du monomorphisme dans les autres arts : musique, événements et même cinéma.	Chant Zen, *haï-kaï*, peinture de Sou Tchéou. Eric Satie : *Vexations*. John Cage : *4'3"*, 1952 (silence). Yves Klein : *Symphonie Monotone*, *Film Bleu*, etc., 1958. La Monte Young : *Composition 1960*, *n°7 & 9*, etc. (ligne continue, ton soutenu).

	Movie, 1961, de Mac Low, de même que *Eat*, 1964, est un plagiat d'Invocation… de Dick Higgins, ou *Empire*, 1964, un plagiat de *Empire State Building* de Nam June Paik.		George Brecht : *Drip Music*, 1959 ; *Direction* (→←), *3 Yellow events* (pour projecteur diapos), *World Event (Exit)*, *2 Vehicle Events* (start, stop) & beaucoup d'autres œuvres de 1961. Ben Vautier : *Intermission*, & beaucoup d'autres œuvres de 1961. Nam June Paik : la plupart de ses compositions de 1960-1961. Robert Morris : *Print*. Walter De Maria : *Beach Crawl*, 1960. Etc., etc., etc., etc.